

Paysage (au) pluriel

relié

240 x 320 mm

320 pp.

150 ill.

40 €

ISBN 978-94-6161-606-7 (FR)

Parution : avril 2020

La Belgique et la mise en scène du paysage pittoresque dans les albums et livres du XIX^e siècle

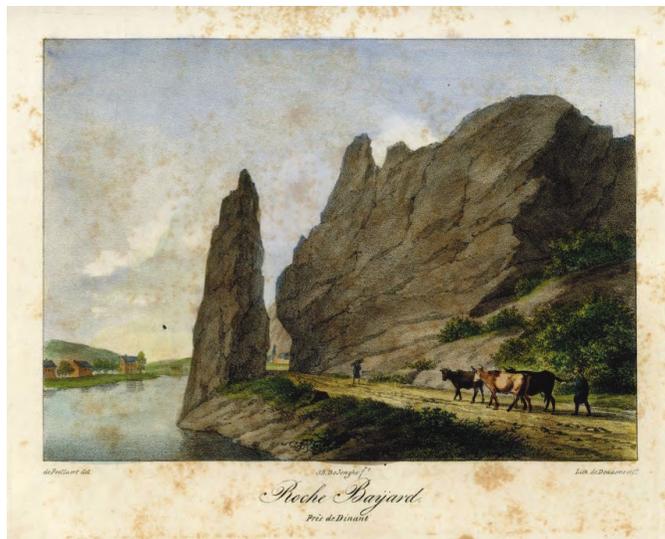
Le monde exposé et décrit dans ce livre est un monde secret. À la fin du XIX^e siècle, les artistes et critiques 'modernistes' expriment une aversion envers l'expression traditionnelle, ancrée dans le passé, de même qu'envers la peinture de paysage romantique et son esthétique pittoresque qui depuis trop longtemps triomphent dans la culture bourgeoise. Ils n'y voient qu'hypocrisie et convention, un *romantisme de commande*. Le 'nouvel art', représenté notamment, dans la peinture de paysage, par l'école de Tervuren, fascine au contraire par sa nouveauté et son originalité. Le paysagisme romantique disparaît, son esthétique et son succès se délitent. Il faut attendre la fin du XX^e siècle pour qu'une réaction s'amorce. Lut Pil en est l'une des pionnières : elle publie, en 1993, *Pour le plaisir des yeux. Le paysage pittoresque de l'art belge*.

Grâce à *Paysage (au) pluriel. La Belgique et la mise en scène du paysage pittoresque dans les albums et livres du XIX^e siècle*, l'art pittoresque se trouve

réhabilité. L'ouvrage livre un matériel totalement inédit, issu d'une collection privée exceptionnelle d'albums lithographiques et d'éditions illustrées datant de la première moitié du XIX^e siècle. Les paysages et sites pittoresques qui y sont représentés (et construits) ont été perçus par le public comme un monde intensément vivant. Ce que l'on qualifiait de 'pittoresque' renvoyait à ce qui était intéressant, expressif et curieux, original, charmant et bizarre, typique, folklorique et chatoyant. Cette réalité pittoresque avait en outre du cachet et du caractère, du relief et de la couleur locale. Cette réalité prenait naissance dans une forme de fantaisie, qu'elle suscitait à son tour. Ses antonymes n'en étaient pas moins clairs : tout ce qui n'était pas 'pittoresque' devenait incolore et sans goût, tout simplement banal.

Le paysage pittoresque, comme le montre ce livre, prend de nombreuses formes. Si les rives de la Meuse sont pittoresques, les vieilles villes flamandes le sont tout autant. La vue pittoresque se focalise sur les cascades, les grottes et les rochers, sur les ruines des abbayes et des châteaux, mais aussi, et c'est plus surprenant, sur les usines et autres sites industriels de la jeune Belgique. Elle est un paysage qui se découvre au détour d'une promenade, en solitaire ou dans l'esprit aventureux de celui qui est ouvert aux surprises. Cette lithographie paysagère, que dévoilent des ouvrages tels que la *Collection choisie de voyages pittoresques* ou les *Promenades sur le chemin de fer*, est au cœur de ce livre.

Paysage (au) pluriel offre cependant bien plus que l'analyse d'une technique ou d'un genre dans sa multiplicité : Lut Pil y approche en réalité toute l'histoire culturelle du XIX^e siècle. Car l'émergence et le succès de l'esthétique pittoresque permettent d'ouvrir la perspective sur les nouvelles expériences visuelles qui s'introduisent au cours du siècle, la mise en scène de la nature, l'infrastructure culturelle ou l'entrepreneuriat culturel, les changements d'hierarchie entre les genres artistiques, la relation entre l'art et l'industrie, l'essor des voyages et du tourisme, le développement de la conscience historique, l'existence de stéréotypes nationaux profondément enracinés, et tant d'autres aspects. Ainsi, c'est dans une exploration des modes de penser et de vivre de la bourgeoisie du XIX^e siècle que nous entraîne l'auteur. De même, les images pittoresques dont regorgent les précieux albums nous transportent bien au-delà de la Semois, de Villers ou d'Ostende.



kijken. Het contact met het pittoreske landschap is keer op keer een visuele ontmoeting vanop afstand. Tussen toeschouwer en landschap staat in zekere zin een glazen scherm, zoals er ook een aanwezig is tussen kijker en caleidoscopisch beeld, en later tussen fotograaf en gefotografeerde werkelijkheid. Ook inhoudelijk blijft het aanschouwde op afstand: de commentaar bij de beelden is er niet op uit een continuïteit te creëren tussen bezoeker en bezienswaardigheid. Wat de aandacht trekt, blijft een fragment uit een omgeving die anders is. De negentiende eeuw wordt zo een ongeziene cultuur van visuele beelden die zich gemakkelijk los maken van hun referent.

De caleidoscopische veelheid toont zich niet enkel in het concrete landschap maar ook in de talrijke negentiende-eeuwse platenalbums en geïllustreerde publicaties waarin pittoreske tafereelen worden samengebracht. De publicaties maken deel uit van de grote bloei van de gedrukte media in de negentiende eeuw, met de uitvinding van de lithografie als een belangrijke factor in de industrialisering van het beeld.

Wanneer het landschapstafereel als prent in een publicatie is opgenomen, draait de lezer de platen of bladzijden om en ziet vervolgens een andere prent, zoals een draai aan de caleidoscoop een nieuw beeld creëert. De focus ligt niet op het individuele beeld, maar op een veelheid aan beelden die onderling gelijkis vertonen, op elkaar inspelen en van elkaar verschillen. Een landschapspallium vermist door de variatie aan landschapsfragmenten, brengt zichten vanuit wisselende gezichtspunten bijeen en slynt het landschap op in 'tableaux'. Brewster stelt voor de caleidoscoop expliciet dat de openvolging volbaar is: "which it presents, in succession, to the eye". Daarom kan Helen Groth in haar artikel over de caleidoscopische visie stellen

De beeldrijke dynamiek die de caleidoscoop creëert, herkent men ook in andere contexten dan die van een pittoreske landschapsinterpretatie. In *Le peintre de la vie moderne* (1863) van Charles Baudelaire evocert het instrument even vanzelfsprekend de stedelijke ervaring van de kunstenaar-*flicaneur*, die geniet van de levendige flux van de negentiende-eeuwse stad en er zich door laat inspireren. Anderen herkennen in de caleidoscoop een analogie met de 'peeping'-kijkervaring bij een nieuwe danschoreografie (in 1818) of met de schitterende kleuren van het glas-in-lood op de Great Exhibition in Londen in 1851. Maar de vergelijking wordt ook gemaakt voor de vrije combinaties in het theater van de zeventiende-eeuwse dramaturg Pedro Calderón de la Barca "où tout vient se combiner fantastiquement, sans raison d'être apparente, sans loi, seulement pour l'amusement du spectateur", of voor de snelle openvolging van wisselende decors en onder invloed van drugs zijn omgeving transformeren in een caleidoscopisch spel van vormen en kleuren). De associatie ontstaat zelfs bij de onderhoudende variatie aan onderwerpen die bepaalde negentiende-eeuwse tijdschriften de lezer aanbieden onder de titel 'The Kaleidoscope', of bij de mix aan stijlen die de eigenlijke mode creëert. Ellen Wayland-Smith citeert bijvoorbeeld het Parijse modetijdschrift *Le Bon Ton* (1835):

Het toe-eigenen van historische stijlen als een set aan visuele mogelijkheden, los van hun gebondenheid aan tijd en context, roept bij sommigen een zekere terughoudendheid op. Wayland-Smith citeert de passage in een reflectie over de eigenheid van de negentiende-eeuwse mode en het bijbehorende discours. De pers erkent dat het voortdurend veranderlijke van de mode een vorm van Sisyfusarbeid met zich meebrengt en dat dit ook voor de modereccent en consument geldt. Zij worden immers gedwongen het onophoudelijk wisselende proces te volgen. In een analogie met Timothy James Clark die in *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers* (1984) de Hausmanniaanse ontwikkeling van Parijs gelijkstelt met een stad herleid tot een esthetisch beeld – "simply [...] an image, something occasionally and casually consumed in spaces expressly designed for the purposes – promenades, panoramas, outings on Sundays, great exhibitions and official parades" – suggereert Wayland-Smith dat ook de negentiende-eeuwse modebeelden op een soortgelijke wijze beginnen te functioneren.

Ook Jonathan Crary vermeldt in zijn bekende studie *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (1992) negentiende-eeuwse auteurs die de caleidoscopische veelvormigheid minder enthousiast benaderden dan Baudelaire. Het beeld van de caleidoscoop wijst op een visuele variatie die niet eenduidig is. Zelfs wanneer de vergelijking enthousiast en probleemloos wordt ingezet, zoals in de citaten

d diam non
sibh eumod d iustidiam ut
laoret dolore magna vero
alquam erat volutpat.





Lorem ipsum dolor sit est amet, consectetur adipiscing elit, sed diam nonummy nibh euismod tincidunt ut laoreet dolore magna aliquam erat volutpat. Ut wisi enim ad minim veniam, quis nostrud exerci tation ullamcorper suscipit labor nisi ut aliquip ex ea comod consequat. Duis autem vel eum irure dolor in hendere in vulguate velit esse molestie consequat, vellum illum dolore eu feugiat ex nulla facilisis at vero eros et accumsan et justo odio dignissim qui blandit praesent luptatum dolent augue duis dolore te feugiat nulla facilisis. Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed diam non nibh euismod tincidunt ut laoreet dolore magna vero aliquam erat volutpat.

